

3. Peripherie und Zentrum. Diese Umwandlung im aquitanischen Raum scheint mir von einem ähnlichen Prozeß in Paris ganz unabhängig zu sein, so daß man nicht von Saint-Mar-tial als Vorstufe von Notre-Dame sprechen kann. In diesem Sinne können wir von einem Zentrum Aquitanien sprechen, nämlich als Raum einer gewissen musikalischen Entwick-lung. Die Schwierigkeit liegt bei der Einordnung der nicht-aquitanischen Beispiele, wobei die Gefahr des "Zentrum"-Begriffs sich zeigt: er erfordert einen "Peripherie"-Begriff als Gegenteil oder Satelliten, und hier beginnt die verzerrende Erkenntnis der musikalischen Phänomene.

Rudolf Flotzinger

Zur 'Crucifixum'-Diskussion

Es wäre gut möglich, die im Vorbereitungspapier aufgestellten Thesen anhand des 'Crucifixum in carne' zu exemplifizieren. Es sollen am konkreten Beispiel nur wenige Ergänzungen zur Reckowschen Analyse (s. Schema Reckow, Notenbeispiel 9) und allgemeinere Gesichtspunkte skizziert werden.

- a) Der Duplum-Beginn über den Silben "Cru-" sowie "Lau-" besteht aus zwei identischen, lediglich vertauschten Tongruppen, von denen die zweite auch als Schluß der Silbe "(Lau-) da(-te)" wiederkehrt: er eindeutiges Zeichen bewußten Gestaltens, unabhängig von der Rhythmus-Frage.
- b) Typisch für die noch ungeklärten Probleme um die "Unterlegung" der Tenortöne sind die Tongruppen "(car-)ne" und "(propter) nos": ist tatsächlich die Position der Töne d und e das eine Mal zu Beginn bzw. Ende der gesamten Gruppe, das andere Mal zu Beginn bzw. im ersten Drittel der Gruppe bewußt unterschieden, oder handelt es sich dabei lediglich um Flüchtigkeiten ("Unexaktheit") der Schreiber (d. h. für die Ausführung um "verlorengegangene Selbstverständlichkeiten")?
- c) Die beiden in F nebeneinanderstehenden 'Crucifixum'-Vertonungen können auch als Hin-weis auf den offensichtlichen Sammelcharakter der Handschrift (auf den bereits Rokseth hin-wies und der sich auch sonst immer wieder zu bestätigen scheint, cf. R. Flotzinger, Dis-cantussatz, S. 60) aufgefaßt werden. Jedenfalls handelt es sich nicht nur um stilistisch, son-derm insbesondere auch rhythmisch verschieden konzipierte Versionen. Auf eine allgemeine Formel gebracht, könnte man annehmen, daß sich die Satzarten "Organum" und "Copula" im einen etwa wie "Copula" und "Discantus" im anderen zu einander verhalten, d. h. modale Interpretation solcher kurzer Abschnitte wie die beiden über "(Cruci-)fi (-xum)" und "in car(-ne)" in Organum- oder Copula-Umgebung stellt stets nur eine Möglichkeit dar, Dis-cantussatz steht meines Erachtens niemals unvermittelt neben dem Organum. Die Suche nach einer "exakt richtigen" Übertragung wäre noch für das gesamte 13. Jahrhundert bereits von der Fragestellung her falsch (unhistorisch, daher eine "kritische Edition" im landläufigen Sinn schlechweg ein Unding). In diesem Sinne gilt auch hier: opus non perfectum. Hingegen scheint auch die Entwicklung zum (unantastbaren) "Werk" hin mit der totalen Veränderung der Musik im Gefolge der Modalrhythmik zusammenzuhängen (cf. die relativ einheitliche Überlieferung der Perotinischen Tripla und Quadrupla einerseits und die Machaut-"Gesamt-handschriften" andererseits): Die modalrhythmische Interpretation als neue (führende, "mo-derne") Art führt auch zu besonderen Formen der Tradierung, während die unmodale im Laufe des 13. Jahrhunderts immer mehr in den Geruch der Konservativität gerät (deshalb auch die Umschriften der zweiten Jahrhunderthälfte). In Hinblick auf die Frage "Peripherie und Zentrum" ließen sich diese Begriffe ohne weiteres den Wertungen "konservativ" bzw. "modern, führend" zuordnen, sind also hier tatsächlich mehr als die übliche, für den Histo-riker immer wieder notwendige Projektion, um Verschiedenes zur gleichen Zeit oder an aus-einanderliegenden Orten überhaupt entsprechend darstellen zu können. So scheinen jedenfalls

auch diese Begriffe bei Ludwig und Handschin gebraucht zu sein, während sie in deren Gefolge oft allzu leichtfertig verwendet werden.

Im Sinn einer Konkretisierung der Thesen Arlts wurden ältere Beispiele unter dem Aspekt der "Entsprechung" und "Beziehung" betrachtet. Dabei ging es zunächst um die Frage, wie weit sich ein Satz des 12. Jahrhunderts in der Weise analytisch fassen läßt, wie es Reckow für das 'Crucifixum in carne' getan hatte. - Arlt wählte dazu das 'Veri solis radius' (Notenbeispiel 18).

Wulf Arlt

Analytische Bemerkungen zu 'Veri solis radius'

Wiedergegeben ist in Notenbeispiel 18 nur die erste Hälfte des Liedes nach der Lon 36881. Die analytischen Bemerkungen beschränkten sich aus zeitlichen Gründen darauf, an drei Aspekten zu verdeutlichen, daß und in welcher Weise auch diese ältere Komposition bei Anwendung der Kriterien, wie sie Herr Reckow in seinen Bemerkungen zu P₁ vorlegte, zu vergleichbaren Ergebnissen führt. - Den Ausgangspunkt für die Anlage des Satzes bietet die sprachliche Gestalt: die Strophe aus 6 Versen der Reimfolge ab ab ab. Als Hinweis auf eine "planmäßige Anlage" könnten etwa folgende Beobachtungen interpretiert werden:

1. die klanglichen Dispositionen. So steht die erste Strophe in d, die zweite wendet sich in ihrem 1. Vers nach g, und die dritte steht wieder in d.
2. die Verknüpfung der Verse innerhalb der Strophen wie die "Steigerung" im Ablauf der Strophen. So enden 1.1-3 mit der gleichen Fortschreitung; doch ist der Schluß in 1.2 neu-matischer als in 1.1 und findet sich in 1.3 zusätzlich ein kurzes Melisma auf d. 2.1 und 2.2 sind (bei Berücksichtigung des Tauschs einzelner Töne zwischen den Stimmen) in den letzten 5 Klangfortschreitungen weitgehend identisch; 2.3 schließt wieder mit einem - überdies gegenüber 1.3 wesentlich längeren - Melisma. In der dritten Strophe findet sich dann das Melisma bei allen drei Versen, deren Schlußfortschreitungen wieder übereinstimmen; doch ist der Strophenschluß durch die Ausweitung des Ambitus wie die Aufnahme der Schlußfloskel in der Oberstimme aus 1.3 hervorgehoben.
3. Aspekte des Materialgebrauchs im Verhältnis zwischen der Anfangsgestaltung und deren Fortführung in den weiteren Versen und Strophen. Entscheidend dafür ist die Interpretation der Voraussetzung, die der Anfang schafft. Daß dieser von der Unterstimme aus konzipiert ist, legt die Übereinstimmung mit dem weitverbreiteten Beginn des Alleluia Ψ . 'Dulce lignum' nahe, der ja in den Saint-Victor-Sequenzen sehr oft anklingt und vor allem vom 'Lauda Sion salvatorem' her im Ohr ist. Nur fehlt hier der letzte Ton dieser Wendung, der dem c entsprochen hätte. Das hängt offensichtlich mit dem Siebensilbler des Verses zusammen und bringt das Verhältnis zwischen Musik und Sprache ins Spiel: Hoc ton auf die betonteren Silben des 1. Verses mit der üblichen Sonderstellung von Anfang und Schluß ("veri" und "solis" und entsprechend im zweiten Vers). Das bietet mit der - durch die bekannte Tonfolge als "ouvert" gehörten - Betonung des d im Versschluß die Voraussetzung für die dann mit den Schlußtönen der Unterstimme abgestützte Wendung nach d. (Auf die Bedeutung der charakteristischen Melodiewendungen in diesem Repertoire hat ja anhand der Einstimmigkeit Herr Treitler in seiner Arbeit über 'The Aquitanian Repertory of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries' hingewiesen [Diss. Princeton University 1967, Ms.]. Sie bietet, wie er betonte, zusammen mit der weitgehenden Beschränkung auf die d- und die g-Klanglichkeit eine Erklärung für die schlüssellose Aufzeichnung der Par 1139.) Der Schluß ist eine der für die d-Klanglichkeit charakteristischen Wendungen. Diese am Anfang in der Unterstimme vom Text her konzipierte Melodie erscheint nun in einer sehr geschlossenen d- (plagalen) Klanglichkeit,